

Joan Bover

Tina.— *Padre Constantino, soy yo.*

Capellà.— *¿Tú? No puede ser.*

Tina.— *Sí, puede ser.*

Capellà.— *Has cambiado tanto.*

Tina.— *No crea, en lo esencial sigo siendo la misma.*

(*La ley del deseo*, 1986)

Zahara.— *Soy Ignacio.*

Capellà.— *No puede ser. Cuánto has cambiado.*

(*La mala educación*, 2003)

Deset anys separen aquests dos diàlegs. Com veim, Almodóvar, “en l’essencial, continua essent el mateix”. La darrera creació d’aquest manxec amb ínfules d’enfant terribles s’ha venut com un al·legat en contra dels abusos sexuals infantils. En realitat, però, el tema principal de la seva nova creació acaba essent potser no el desig (Almodóvar ja en té 54!), sinó més aviat l’amor.

Anem a pams. Si una virtut innegable té l’autor és que és un excel·lent director d’actors. Per tant, les interpretacions estan plenes de matisos. I són els matisos que aconsegueix Daniel Gimé-

nez Cacho que fan que el *padre* Manolo se’ns mostri més complex del que sembla a primera vista. No és el típic pederastra odiós que tant denuncien els mitjans de comunicació. La seva cara quan escolta el “*Torna a Sorrento*” del nin expressa molt més que no simplement una pulsio sexual desenfrenada. En aquella cara hi ha sofriment, hi ha culpabilitat, hi ha, per descomptat, desig, però també hi ha amor. Tots els altres personatges també fan equilibris damunt la corda que va del desig a l’amor: el director Enrique respecte d’en Juan, n’Ignacio respecte de n’Enrique-nin, el senyor Berenguer respecte d’en Juan...

Aquesta semblança amb *La ley del deseo* no és l’única. El triangle Tina (el transexual)-Pablo-Antonio d’aquella es transforma aquí en Zahara (també transexual)-Enrique-Berenguer. En els dos casos, qui està enmig del triangle és un director de cinema. En els dos casos, el col·legi i una educació hipòcrita i repressora hi tenen un paper important (però, com he dit abans, no tan fonamental com pareix). Fins i tot la caracterització de Fele Martínez té una retirada amb l’Eusebio Poncela del 86. Finalment, vull apuntar un detall interessant: a les dues pel·lícules, hi apareix una màquina d’escriure elevada ràpidament a l’estatus de metàfora.

La màquina d’escriure representa la ficció com a element que s’insereix en la realitat de manera fatal.¹ Exemples: a *La ley del deseo*, en Pablo induïa, sense voler, a la confusió policial en haver-se inventat el personatge de na Laura P. i d’altra banda, retreia records dolorosos de la seva germana en el muntatge de *La veu humana*. A *La mala educación* en Juan utilitza fraudulentament el relat *La visita* del seu germà Ignacio fent creure a n’Enrique que aquella història és el reflex de la realitat, mentre que n’Enrique retreu records dolorosos d’en Juan en el rodatge de *La visita*-pel·lícula.

Precisament, la irrupció de la ficció i el seu poder per modificar / tergiversar / manipular la realitat (però al capdavant sense poder canviar-la) és un dels temes més captivadors de la pel·lícula. L’altre, ja ho hem dit, és el de l’amor. Per tant, la conclusió no és difícil: la cinta és interessant quan Almodóvar se centra en els aspectes més autobiogràfics. Les millors seqüències — fins i tot des d’un punt de vista estrictament formal — es troben a la primera hora de la cinta. I durant la segona, el moment de màxima intensitat emocional se situa al final del rodatge de *La visita*, en un llarg i terrible pla general que mostra la desolació real d’en Juan enmig de tota la



En definitiva, Almodóvar continua obsessionat pel record d'una educació castradora, però quan en vol fer una denúncia, li surt una versió light de *La ley del deseo*: una mescla de pel·lícula d'amor amb una mena de thriller no gaire entretingut



parafernàlia de la ficció cinematogràfica. La resta, és a dir, la trama no és gaire motivadora. Encara que els personatges estan ben dissenyats, fugen dels tòpics i mantenen una suggestiva personalitat polièdrica, no són prou com per mantenir una història que progressivament es conta de manera més rutinària i acaba per fer-se avorrida, sobretot d'ençà que es destapa la vertadera història de n'Ignacio.

Una història tan envitricollada com aquesta està servida amb una sèrie de recursos (gairebé tots a la primera part) que em tem que funcionaran, o no, depenent molt de cada espectador. Entre els més curiosos, hi ha aquell primer pla de n'Enrique-nin amb el front creuat per un degotís de sang que serveix per xapar i obrir la pantalla i que funciona molt bé com a traducció visual del món que s'acaba de trencar per sempre dins l'interior de la criatura. També és graciós veure dos personatges avançant cap a un gegantesc full mecanografiat, en una nova afirmació del poder de la creació artística. D'altres vegades, no cal esser tan exagerat visualment: la frase de la cançó "...que se esconde en la oscuridad" cau just damunt la imatge d'un arbust, darrera del qual se suposa que el capellà intenta abusar del nin.

En canvi, hi ha recursos que palesen mancances. La veu en off del nin explicant que en un moment determinat va deixar de creure en Déu i, per tant, va tornar lliure és, a més d'inversemblant (un nin no s'expressaria mai així), no gaire elegant; tal volta, hauria quedat millor suggerit només amb la mirada. Altres seqüències farien empal·lidir d'enveja reis de la carrincloneria com David Hamilton, molt en concret els plans a càmera lenta dels nins jugant en el riu. Tampoc no hi falten les marques de la casa: els números de transvestisme que recorden els de *Tacones lejanos*, la padrina que fa cadufos inaugurada per Chus Lampreave i, damunt de tot, la loca de torn, que intenta guanyar-se la complicitat del públic pronunciant la paraula *maricón* cada mitja frase i que resulta patètic malgrat els esforços de Javier Cámara. No passa res. Almodóvar té carta blanca i els mateixos acudits que serien blasfems en un guió signat per Mariano Ozores, ara resulta que són mostres d'"alta comèdia".²

Un capítol a part mereix la música, creada pel que ja és el seu compositor habitual, Alberto Iglesias. Aquí torna a donar mostra de la seva personalitat i de la seva potència expressiva. La partitura és emfàtica en els títols de crèdit

fins que gairebé recorda una pel·lícula de terror, recorre a la guitarra per aportar el to líric, deixa per a les cordes els apunts més dramàtics i fa ús dels cors en moments puntuals. En definitiva, tot un encert, encara que després el director decideixi aplegar un kyrie amb un partit de futbol...

En definitiva, Almodóvar continua obsessionat pel record d'una educació castradora, però quan en vol fer una denúncia, li surt una versió *light* de *La ley del deseo*: una mescla de pel·lícula d'amor amb una mena de *thriller* no gaire entretingut. Potser *La ley* no era tan "elegant" — suposant que aquesta ho sigui —, però hi havia més tensió eròtica, més desinhibició i molta més autenticitat. És clar: desset anys no passen debades. Hi ha hagut uns quants Òscars en el camí, tones de *glamour* i de màrqueting. Per molt que vulgui, ja no escandalitza ningú. Ni emociona igual. ■

(1) Fixem-nos que Almodóvar s'encarrega d'atorgar un format visual a la vida real i un de lleugerament diferent a les peripècies incloses en el relat *La visita*, mentre que José Luis Alcaine ha unificat la fotografia dels dos, com si volgués reforçar cromàticament la idea que la realitat i la ficció no són gaire distingibles.

(2) CARLOS REVIRIEGO, "La trastienda del guión", dins *El Cultural*, 11-17 de març del 2004.